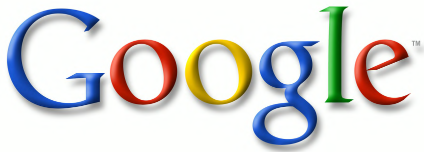
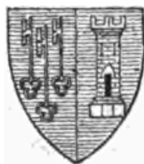


LE
JUGEMENT DERNIER
RETABLE
DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE

SUIVI

D'UNE NOTICE SUR LES TRYPTIQUES DE DANTZIG ET D'ANVERS

Par M. JOSEPH CARLET
Chevalier de la Légion d'honneur
Membre de plusieurs Sociétés savantes, Administrateur des Hospices de Beaune.



BEAUNE

LIBRAIRIE DAMONGEOT
Place Monge.

LIBRAIRIE DEVIS
4. Rue du Pont

DIJON — LIBRAIRIE LAMARCHE

1884

LE JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE





Héliog Dujardin

LE

JUGEMENT DERNIER

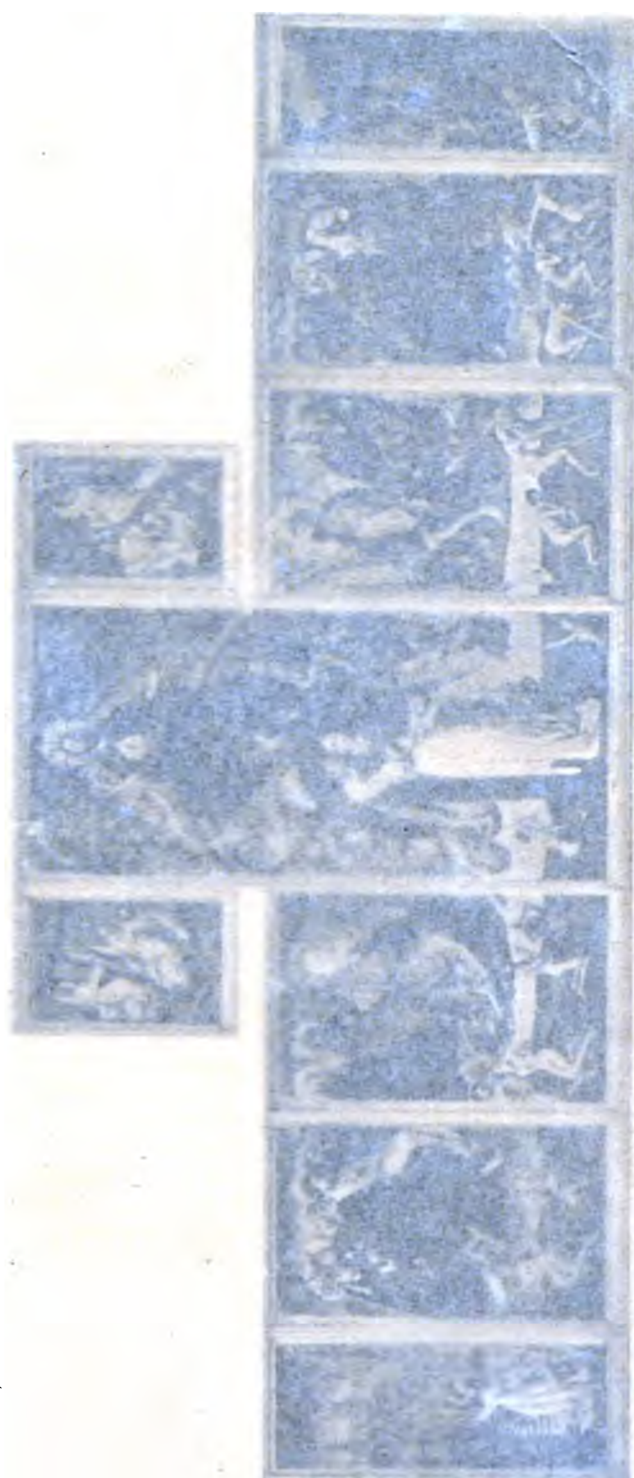
RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE

INTRODUCTION

Nous avons réuni, pour n'en former qu'un seul opuscule, quatre notices distinctes qui ont, néanmoins, entre elles quelque similitude. En effet, il est question de retables qui doivent appartenir à la même époque, c'est-à-dire à l'école gothique flamande.

La première de ces notices a trait au retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune représentant le jugement dernier : une notice, aujourd'hui épuisée, publiée antérieurement à la restauration du tableau opérée en 1876-1878, a eu pour auteur feu l'abbé Boudrot qui était aumônier de l'établissement.

Notre description diffère peu de celle de ce savant ; cependant nous avons cru devoir retrancher de son travail les nombreuses citations ainsi que les réflexions variées qui en rendaient le style diffus ; aussi n'avons-nous donné, en quelque sorte, qu'une description sommaire et succincte de l'œuvre. En revanche, nous avons ajouté les principaux faits se rapportant à la restauration du retable, y compris les divers éléments de la dépense que cette opération a nécessitée.



LE

JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE

INTRODUCTION

Nous avons réuni, pour n'en former qu'un seul opuscule, quatre notices distinctes qui ont, néanmoins, entre elles quelque similitude. En effet, il est question de retables qui doivent appartenir à la même époque, c'est-à-dire à l'école gothique flamande.

La première de ces notices a trait au retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune représentant le jugement dernier : une notice, aujourd'hui épuisée, publiée antérieurement à la restauration du tableau opérée en 1876-1878, a eu pour auteur feu l'abbé Boudrot qui était aumônier de l'établissement.

Notre description diffère peu de celle de ce savant ; cependant nous avons cru devoir retrancher de son travail les nombreuses citations ainsi que les réflexions variées qui en rendaient le style diffus ; aussi n'avons-nous donné, en quelque sorte, qu'une description sommaire et *technique* de l'œuvre. En revanche, nous avons ajouté les principaux faits se rapportant à la restauration du retable, y compris les divers éléments de la dépense que cette opération a nécessitée.

La deuxième notice est l'extrait d'une brochure allemande sur le triptyque de Dantzig, brochure traduite par M[lle] Keller, sur la demande de M. Louis Cyrot, alors vice-président de la Commission administrative des hospices de Beaune.

La troisième noticeest l'extrait d'un essai monographique autographié concernant le triptyque du musée d'Anvers, essai, non daté, et portant pour toute signature le mot *Conservator*, ce qui nous fait présumer que cet opuscule doit émaner de M. Reynen, qui est, paraît-il, conservateur de ce musée.

Enfin, *la quatrième* notice adressée à la Commission administrative des hospices de Beaune par M. Reynen, était accompagnée d'une photographie qui représente le jugement dernier du musée d'Anvers. Cette notice a pour objet de comparer entre eux les trois retables de Beaune, de Dantzig et d'Anvers, et de faire ressortir que leur origine commune ne peut être contestée.

RETABLE DÉVELOPPÉ

(PARTIE INTÉRIEURE)

Le premier plan renferme, en haut, une nuée lumineuse qui se détache sur un fond d'or ; tous les personnages faisant partie du redoutable tribunal sont assis : le juge seul les domine. Les assesseurs et les assistants sont distribués en deux groupes, l'un à droite et l'autre à gauche du juge.

Le second plan présente à l'œil la résurrection, la pesée des âmes, l'acheminement des élus vers le ciel, et la marche des damnés vers l'enfer.

Tel est l'ensemble du tableau développé.

LE JUGE

En haut, dans le panneau central, au milieu de quatre anges portant les instruments de la passion, se présente N. S. assis sur l'arc-en-ciel, la tête entourée d'un nimbe crucifère, les pieds appuyés sur le globe terrestre ; les pieds et les mains portent les stigmates du crucifiement et la poitrine découverte laisse apercevoir la cicatrice de la plaie du côté ; son manteau est rouge pourpre ; sa main droite élevée dans la direction d'un lis, semble, en même temps, bénir les élus, et commenter la légende qui se déroule à droite, comme un cartouche, et qui porte écrits, en lettres blanches ces mots : *Venite, benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum à constitutione mundi*, c'est-à-dire : venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde.

Sa main gauche étendue dans le même sens qu'une épée nue, dont la pointe est tournée contre les réprouvés, traduit par son geste cette autre légende : *discedite à me, maledicti, in ignem æternum qui paratus est diabolo et angelis ejus* : Retirez-vous loin de moi, maudits, allez au feu éternel qui a été préparé à Satan et à ses anges.

LES ASSESSEURS

Au-dessous et de chaque côté du juge, sur les deux premiers panneaux de droite et de gauche, sont représentés les assesseurs et les assistants du tribunal suprême. Ils sont divisés en deux groupes ayant à leur tête : celui de droite la Ste-Vierge, et celui de gauche St-Jean-Baptiste ; à l'extrémité de chacun des groupes, sont les personnages historiques. Tous sont nimbés. Sept de chaque côté sont assis et siègent comme faisant partie du tribunal ; les sept personnages historiques sont debout à la suite des juges ; quatre à droite et trois à gauche.

En tête du groupe de droite, assise sur un escabeau comme les six apôtres qui la suivent, figure la Ste-Vierge ; elle est reconnaissable à son voile blanc, à son manteau bleu et à l'incomparable pureté de ses traits. Ses mains jointes sont jetées en avant du côté de son fils.

A la suite de la Ste-Vierge viennent les Apôtres.

Le premier, en manteau jaune, avec une robe vert foncé a la barbe rasée, les cheveux bruns, les mains écartées, légèrement tournées vers l'apôtre qui le suit et qu'il semble consulter.

Le second porte un manteau vert foncé et une tunique rouge ; les cheveux sont gris ainsi que la barbe qui tombe en longues mèches frisées ; les mains sont croisées sur la poitrine.

Le troisième est en manteau rouge vermillon. On ne voit de cet apôtre que la tête un peu tournée, le cou et quelque chose de la poitrine ; le reste disparaît derrière le bois qui encadre le volet.

Le quatrième a le manteau vert bleu, la barbe longue, les cheveux noirs et les mains légèrement écartées.

Le cinquième est couvert d'un manteau blanc teinté de

violet; sa figure, un peu juvénile, est sans barbe et la couleur des cheveux châtain ; les mains sont jointes, mais un peu plus élevées que celles du précédent. Tout porte à croire que le peintre a voulu représenter St-Jean.

Le sixième apôtre est revêtu d'un manteau rouge pourpre ; ses cheveux sont crépus ainsi que sa barbe qui est courte ; le sommet de la tête est chauve ; les mains sont jointes et un peu abaissées.

A la suite des apôtres et terminant le groupe de droite se tiennent debout et nimbés quatre personnages qui sont, à ne pas s'y méprendre, des contemporains de l'Hôtel-Dieu ; ces personnages doivent être :

1° Le fondateur, Nicolas Rolin, qui disparaît en grande partie, derrière le sixième apôtre et Philippe-le-Bon. On ne voit guère que sa tête et le dessus de sa robe noire ; le sommet de la tête est chauve, la chevelure est grise et presque blanche.

2° Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, vêtu d'une tunique de velours brun, richement brodée et garnie d'une fourrure qui entoure le cou et suit les deux bords antérieurs du vêtement ; le front est ceint de la couronne ducale ; les mains sont croisées.

3° L'évêque d'Autun Jean Rolin, qui fut plus tard cardinal, l'un des fils du fondateur. Caché en partie, derrière le Pape et Philippe-le-Bon, il n'offre aux regards que la tête mitrée et un peu les épaules. La mitre est d'argent et brodée d'or avec un rang de pierres précieuses.

4° Enfin, le Pape Eugène IV, qui termine le groupe, porte la tiare formée par un triple rang de pierreries éclatantes. Sa chape en velours violet, est richement brodée ; sur les bords, par devant, l'on voit quatre miniatures superposées parmi lesquelles on distingue : St-Pierre debout et tenant une clef, et au-dessous St-André avec sa croix. La robe est de couleur bleu foncé.

En tête du groupe de gauche et en face de la Vierge, à laquelle il fait pendant, se présente la figure de St-Jean-Baptiste. Il est assis et les mains jointes, couvert d'un manteau violet relevé jusqu'au dessus du genou. Sa figure a quelque chose de grave qui rappelle les austérités du désert et la maigreur de la jambe annonce les macérations. Il semble implorer miséricorde au nom de ses rudes pé-

nitences. La couleur violette du manteau est une allusion visible à sa vie pénitente et sa tunique en peau de bête démontre que c'est bien la figure du Précurseur ; c'est, sans contredit, l'une des plus belles figures du tableau.

L'apôtre qui vient le premier après St-Jean-Baptiste porte un manteau de nuance vert-d'eau ; il n'a point de barbe, ses cheveux sont bruns; les mains sont inégalement levées et étendues dans la direction de l'archange Saint-Michel.

Le second est vêtu d'une robe rouge vermillon ; les cheveux sont gris et crépus comme la barbe ; les mains sont écartées.

Le troisième porte un manteau noir, une robe jaune à reflets rouges ; il a les cheveux roux et point de barbe ; la tête regarde les apôtres qui sont à sa gauche. On ne voit que l'extrémité d'une main posée sur le genou droit.

Le quatrième est couvert d'un manteau de couleur verte; la barbe et les cheveux sont roux et les mains croisées.

Le cinquième porte un manteau violet : sa barbe est très longue et bien fournie : les cheveux sont bruns et grisonnants et les mains jointes.

Le sixième et dernier apôtre a un manteau brun à reflets bleus, la barbe longue et à mèches frisées ; les cheveux gris et rejetés en arrière, les mains écartées.

Les trois personnages qui, nimbés et debout, assistent au jugement dernier, à la suite des apôtres sont trois femmes. Malheureusement il y a eu des retouches sur ces figures ; à part celle du milieu, suffisamment désignée par sa couronne, on ne peut guère leur donner un nom que par analogie avec la disposition des personnages du groupe de droite ; voici donc quelles seraient ces figures :

1° La première serait Guigone de Salins, femme du chancelier et fondatrice, avec lui, de l'Hôtel-Dieu ; elle occupe, comme son mari dans l'autre groupe, la première place après les apôtres ; on ne voit guère que le haut de sa robe qui est cachée et sa tête coiffée d'une sorte de turban orné de perles.

2° La seconde est la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal. vêtue d'une robe et d'un manteau blancs ; elle porte en tête la couronne ducale ; ses cheveux très longs et abondants tombent en gracieuses ondulations sur

ses épaules : c'est ce qu'on appelle, au dire des spécialistes, une chevelure à la Vierge. La tête penchée vers la gauche semble indiquer qu'elle parle au personnage qui la suit.

3° La troisième figure doit représenter Philipote Rolin, fille du chançelier, qui fut mariée à Guillaume d'Oiselet; puis étant veuve, se retira à l'hôpital de Beaune où elle fut enterrée. Ce qui porte à admettre cette opinion, c'est que son portrait figurait sur les vitraux de l'Hôtel-Dieu, d'après un procès-verbal conservé aux archives de cet établissement. Ce qui ajouterait encore à cette conjecture c'est qu'elle était la filleule de Philippe-le-Bon.

On a émis aussi l'opinion que cette troisième figure serait celle de Marie de Landes, deuxième femme de Nicolas Rolin.

LA RÉSURRECTION

Quatre messagers célestes sont placés entre l'arc-en-ciel et la terre ; ils sont disposés de chaque côté de St-Michel, deux un peu plus haut et deux à la hauteur des épaules de l'archange ; ils tiennent des deux mains leurs trompettes. A leur son les morts sortent de leurs tombeaux, la terre s'entr'ouvre pour leur livrer passage et ils viennent tour à tour se présenter à l'archange, dont les mains tiennent la terrible balance.

La résurrection est représentée par tous les personnages de la partie inférieure du tableau ; mais surtout par sept figures dont cinq à droite et deux à gauche de Saint-Michel.

A droite, c'est un homme sortant de la terre à moitié, une main appuyée sur le sol et l'autre élevée en l'air ; il regarde l'archange. Un autre homme, aussi à moitié hors de terre, élève les bras et croise les mains sur sa tête ; enfin, un troisième entièrement ressuscité a les mains croisées devant la poitrine. Plus loin c'est une main, puis une tête appartenant à des personnages différents et qui se font jour à travers la terre entr'ouverte.

A gauche, ce sont deux femmes, enterrées encore l'une et l'autre jusqu'à mi corps : la première a les regards dirigés et les bras tendus vers St-Michel ; l'autre élève et écarte les bras.

Telle est la scène de la résurrection.

LA PESÉE DES AMES

Au-dessus des ressuscités et dans le bas du panneau central, St-Michel debout, vêtu d'une robe blanche et couvert d'un manteau écarlate richement brodé, les ailes un peu écartées et parsemées d'une infinité d'yeux, tient une balance sur les plateaux de laquelle se trouvent à droite, un élu désigné par le mot *virtutes* écrit en lettres blanches ; à gauche un réprouvé indiqué par le mot *peccata* en lettres noires, et par le désespoir qui le torture.

L'archange St-Michel, dont la taille est élancée et le visage d'une beauté angélique, tient de la main droite la terrible balance ; son regard est fixé sur les mouvements de l'aiguille, et sa main gauche immobile au dessus du fléau pour l'arrêter quand il faudra.

Au sortir de la balance, les âmes vont à leur destination définitive : les justes vers la porte du ciel qui occupe entièrement le panneau de droite ; les réprouvés vers le gouffre de l'enfer qui occupe également le panneau de gauche.

MARCHE DES RÉPROUVÉS VERS L'ENFER

Le chemin suivi par les réprouvés est d'une aridité complète : c'est la mort et la désolation qui commencent ; pas une fleur, pas un brin d'herbe, pas même la moindre trace de terre végétale. C'est la roche calcinée par le feu et se crevant en horribles fissures, sous l'effort des flammes souterraines dont la blancheur fait comprendre l'intensité. Les réprouvés marchent vers l'abîme où ils voient tomber ceux qui les précèdent et au-dessus duquel planent les ténèbres et de sombres lueurs d'un rouge sinistre et sanglant.

Le premier personnage sur lequel se fixe l'attention, du côté des réprouvés, est un homme agenouillé d'un genou, dans le plateau gauche de la balance ; l'effroi est peint sur son visage.

Le second est un homme qui se traîne, courbé, se mordant les doigts de la main gauche, avec une sorte de rage, et se tirant l'oreille de la droite avec une force qui fait jaillir le sang.

La troisième figure représente une jeune fille. Ses cheveux épars, ses mains qui se tordent, ses yeux égarés et la désolation peinte sur son visage accusent une grande douleur ; sa tête appuyée sur l'homme qui la précède, semble chercher un appui dans sa protection.

La quatrième est un homme debout, marchant vers l'abîme. Il se retourne et étend la main droite comme pour jeter une malédiction au juge.

La cinquième figure est une femme qui tombe en écartant les bras pour se retenir. Un homme au-dessous d'elle la tient par les cheveux et l'entraîne au fond de l'abîme.

La sixième est un homme debout regardant avec désespoir le gouffre où il va tomber ; une femme les mains crispées dans ses cheveux, le tire au fond de l'enfer.

La septième est un homme dont on n'aperçoit guère que le masque ; il regarde une femme qu'il tire par les cheveux dans les flammes où il est plongé.

La huitième est un homme debout et grinçant les dents; il a les poings crispés et paraît frapper une femme pour précipiter sa chute.

La neuvième est une femme qui frappe le précédent. Elle saisit de sa main gauche, un homme par les cheveux et sa main droite se lève pour asséner un coup de poing à un autre homme suspendu à sa chevelure,

Enfin, au-dessus du gouffre, un homme et une femme tombent la tête la première ; l'homme est saisi par un autre qui tire la langue en s'enfonçant dans les flammes ; une femme le tient, en tombant, par le bras et les cheveux.

Un homme au-dessus de ces quatre personnages est précipité la tête en bas.

MARCHE DES ÉLUS VERS LE CIEL

Les élus qui s'avancent vers le ciel sont au nombre de huit, en comptant celui qui est dans la balance, quatre hommes et trois femmes. Le chemin qu'ils ont à parcourir présente le riant aspect de la vie rendu sensible par une abondance de plantes, de fleurs et même de fruits. On y remarque la marguerite des prés, la violette, le fraisier avec des fruits, la fougère, le muguet, etc.

Le premier personnage, celui que contient encore le plateau de droite de la balance, est une femme agenouillée portant sur ses traits le signe visible du bonheur.

La seconde figure, la première du plateau central, est d'une femme agenouillée et tournée vers la porte céleste. Ses cheveux flottent sur ses épaules ; elle se retourne en joignant les mains du côté de St-Michel.

La troisième est un homme debout qui étend les bras vers la femme agenouillée et la saisit d'une main pour l'entraîner vers le ciel.

La quatrième est un homme agenouillé ; il se retourne et étend les mains en regardant la mystérieuse balance.

La cinquième est une jeune fille, qui marche les bras tendus vers l'ange qui garde la porte du séjour éternel.

Devant elle se trouvent un homme et une femme dont on ne voit que la tête et les mains.

Puis un religieux indiqué par sa tête rasée et sa couronne de cheveux. Il semble parler à l'ange qui l'écoute.

Enfin l'ange introducteur des élus, en robe blanche et couvert d'un manteau vert-pâle doublé de rouge et brodé d'or. Sa chevelure blonde est retenue sur son front par un bandeau de perles. Il est tourné vers les élus et paraît écouter avec attention le religieux.

L'entrée du ciel est représentée par la façade d'un édifice du style gothique flamboyant. Quatre colonnes d'or supportent les voûtes du portail qui correspondent aux nefs intérieures. Au dessus, un immense pignon percé d'une rosace ; plus haut, une flèche élancée et ceinte d'une gracieuse couronne de clochetons. De chaque côté de la flèche principale, deux autres flèches plus petites et non moins gracieusement dressées ; enfin, courant tout autour du toit de l'édifice, une charmante dentelle, tout cela étincelant d'or et ruisselant de lumière.

Tel est l'aspect général que le peintre a su donner à l'entrée du ciel.



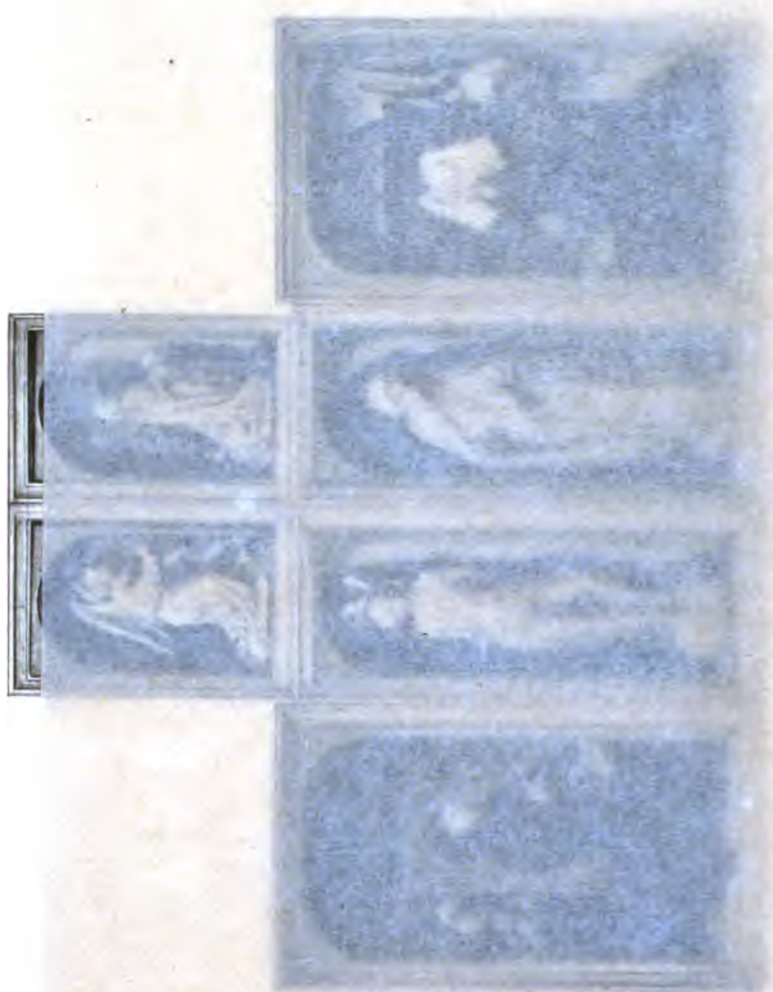
Heliog. Dujardin.

PARTIE EXTÉRIEURE DU RETABLE

Le tableau extérieur présente à l'œil quatre grands panneaux et, au dessus, deux petits volets mobiles. Quatre grands personnages sont représentés sur les premiers, ce sont : le fondateur Nicolas Rolin, St-Sébastien, St Antoine et Guigone de Salins, femme du fondateur et fondatrice elle-même. Les deux fondateurs sont sur les panneaux extrêmes, les deux saints occupent ceux du milieu sous forme de statues et sont peints en grisaille. L'Annonciation reproduite par le même procédé, est représentée sur les petits volets supérieurs. Derrière les portraits des fondateurs sont deux anges portant, chacun de son côté, l'écusson et les armes du personnage dont il accompagne le portrait.

NICOLAS ROLIN

Le premier des grands panneaux, à droite, contient le portrait du fondateur, Nicolas Rolin, chancelier de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Il est représenté à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes, en face d'un livre ouvert. Le prie-Dieu est couvert d'un tapis aux armes du chancelier. Le portrait se détache sur un drap d'or dont les broderies saillantes et gaufrées sont encore sensibles à l'œil. La tête est visiblement coiffée d'une perruque dont les mèches égalisées tombent sur le front. Un chaperon légèrement reculé en arrière, noir comme la robe, fait ressortir les traits énergiques du puissant chancelier. La robe est garnie d'une fourrure de couleur fauve qui ressort aux deux bords de la robe dans toute sa longueur, ainsi qu'aux extrémités des manches, et sur tout le bord inférieur du vêtement. Elle est serrée à la taille par une chainette d'or. Cette peinture est signalée comme une



PARTIE EXTÉRIEURE DU RETABLE

Le tableau extérieur présente à l'œil quatre grands panneaux et, au dessus, deux petits volets mobiles. Quatre grands personnages sont représentés sur les premiers, ce sont : le fondateur Nicolas Rolin, St-Sébastien, St-Antoine et Guigone de Salins, femme du fondateur et fondatrice elle-même. Les deux fondateurs sont sur les panneaux extrêmes, les deux saints occupent ceux du milieu sous forme de statues et sont peints en grisaille. L'Annonciation reproduite par le même procédé, est représentée sur les petits volets supérieurs. Derrière les portraits des fondateurs sont deux anges portant, chacun de son côté, l'écusson et les armes du personnage dont il accompagne le portrait.

NICOLAS ROLIN

Le premier des grands panneaux, à droite, contient le portrait du fondateur, Nicolas Rolin, chancelier de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Il est représenté à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes, en face d'un livre ouvert. Le prie-Dieu est couvert d'un tapis aux armes du chancelier. Le portrait se détache sur un drap d'or dont les broderies saillantes et gaufrées sont encore sensibles à l'œil. La tête est visiblement coiffée d'une perruque dont les mèches égalisées tombent sur le front. Un chaperon légèrement reculé en arrière, noir comme la robe, fait ressortir les traits énergiques du puissant chancelier. La robe est garnie d'une fourrure de couleur fauve qui ressort aux deux bords de la robe dans toute sa longueur, ainsi qu'aux extrémités des manches, et sur tout le bord inférieur du vêtement. Elle est serrée à la taille par une chaînette d'or. Cette peinture est signalée comme une

merveille de l'école flamande au quinzième siècle, ainsi que le portrait de Guigone de Salins.

Derrière le portrait, un ange soutient le heaume et l'écusson du chancelier. Cet ange a le front ceint d'un bandeau de pierres précieuses surmonté d'une croix d'or. Sa figure et ses ailes sont rayonnantes ; le casque qu'il soutient est percé de trous disposés en losanges. L'écusson porte *trois clefs d'or disposées en pal,* c'est-à-dire *deux et une.*

SAINT SÉBASTIEN

Le saint, qui est peint en grisaille, est représenté sous forme de statue, posée sur un piédestal hexagone. Il est debout, les mains liées derrière le dos, et attaché à un tronc d'arbre qui se bifurque au-dessus de la tête. Il est nu et simplement couvert d'un voile noué et retombant au côté droit. Le genre de supplice est rappelé par trois flèches enfoncées dans les chairs. Sa tête inclinée regarde le chancelier dont il était le patron d'armes, comme chevalier de la Toison d'Or.

SAINT ANTOINE

Ce saint est aussi une peinture en grisaille et sous forme de statue posée également sur un piédestal. La main droite tient une clochette à manche articulé ; la main gauche est appuyée sur un bâton noueux et formant le T. Au bas et à droite, on voit paraître la tête du cochon légendaire. Le saint est vêtu d'une robe serrée à la taille par une ceinture de cuir à laquelle pend un chapelet. Le manteau jeté sur les épaules , est surmonté d'une capuche qui couvre la tête; il est ouvert à la hauteur des bras et le pan gauche relevé à la hauteur du genou. Sa barbe grise tombe jusque sur la poitrine en longues mèches frisées. La tête est inclinée vers la fondatrice.

GUIGONE DE SALINS

Comme le chancelier,elle est à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes et devant un livre ouvert. Le tapis du

prie-Dieu est à ses armes, c'est-à-dire *semé de tours d'or crénelées et fenestrées*. Sa robe est aussi noire et garnie de fourrure fauve ; elle est sans chaperon ; la ceinture est ornée d'un rang de perles. La tête couverte d'un voile d'une grande transparence ressemble quelque peu à celui des hospitalières de Beaune, mais il est fixé d'une manière différente : il descend sur le front jusqu'à la naissance du nez, et au-dessus du front, il est fixé à un bandeau par une épingle qui lui donne la forme en cœur. Les pans de droite et de gauche tombent librement et ne sont pas épinglés au bras comme chez les hospitalières. A en juger par son portrait, Guigone ne brillait pas par la beauté , la figure offre dans les traits quelque chose qui rappellerait plutôt l'homme que la femme.

Derrière elle se tient l'ange qui porte un écusson. Ses ailes blanches et fauves sont déployées la pointe en haut. Sa main droite tient une courroie à laquelle pend l'écusson *mi parti de trois clefs et d'une tour d'or*. Les cheveux ondoyants et blonds encadrent admirablement un visage où le peintre a voulu idéaliser la beauté céleste.

L'ANNONCIATION

La Vierge est à genoux, couverte par un ample manteau qui laisse apercevoir la robe froncée sur la poitrine et serrée à la taille par une ceinture cachée par le bras. Les cheveux tombent gracieusement sur les épaules, et la tête est tournée vers un vase à anses et à col rond dans lequel est une branche de lis à deux fleurs épanouies, symbole de la pureté virginale. Le regard de la Vierge est fixé sur le lis. Au-dessus et les ailes déployées plane sur un petit nuage le S[t]-Esprit en forme de colombe.

L'ange Gabriel est aussi une peinture en grisaille. Il est représenté les ailes un peu écartées, s'avançant vers la Vierge ; sa main droite est levée et de sa main gauche tombe un cartouche qui va, se déroulant en spirales, se poser sur le bord antérieur du marche-pied. La robe de l'ange est ample, les manches sont rétrécies vers le poignet ; ses cheveux tombent presque jusqu'aux épaules ; ils

sont retenus sur le front par un bandeau de perles au milieu duquel se dresse une croix affectant la forme grecque.

Cette peinture est d'une touchante simplicité.

ETAT DU TABLEAU AVANT SA RESTAURATION

Nous laissons ici la parole à M. l'abbé Boudrot. . . . . .

. . . .

Outre les dégradations que nous venons de constater sur chacun des panneaux, nous devons signaler les injures qui sont le fait de l'homme ; nous voulons parler des vêtements et des flammes jetés sans goût sur les personnages du plan inférieur. L'auteur de ce méfait, de ce sacrilège artistique, accompli l'an XI de la République est un peintre qui s'appelait *Bertrand Chevaux*. C'est du moins la conclusion que nous avons tirée d'un extrait des comptes de l'Hôtel-Dieu.

Il faut avouer que cette retouche a été des plus malencontreuses et n'avait pas l'ombre d'un prétexte. Le peintre auquel nous devons le tableau, par un sentiment de délicatesse que lui imposait la destination de son œuvre, puisque c'était un retable d'autel, avait calculé les poses de ses personnages, de manière à éviter les nudités criantes, et leur avait donné des proportions si restreintes que ces nudités, vues à distance, n'eussent pas été perceptibles.

A QUELLE ECOLE ET A QUEL MAITRE FAUT-IL L'ATTRIBUER ?

. . . .

La critique et la science ont parlé; les voix les plus autorisées, les hommes les plus compétents ont formulé leur jugement : MM. Crow et Cavalcaselle en Angleterre, M. Waagen de Berlin et, parmi les auteurs français, M. l'abbé Dehaisne dans son ouvrage de *l'art chrétien en Flandre*, M. Alfred de Surigny dans sa brochure *Restauration du retable de l'hôpital de Beaune*, M. Clément de Ris dans *les Musées de province*, M. Charles Blanc dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, tous, à l'exception de ce dernier,

s'accordent pour attribuer à Roger Van der Weyden notre tableau du Jugement dernier. C'est la science officielle, en quelque sorte, qui a parlé. Nous aurions mauvaise grâce à contester de telles appréciations ; nous nous inclinons donc ; mais, à notre avis, des preuves matérielles et écrites seraient de beaucoup préférables à des arguments qui, en somme, reposent uniquement sur l'autorité personnelle de ceux qui les produisent, quelle que soit d'ailleurs leur compétence.

Nous croyons devoir ajouter, à ce qui précède, quelques lignes extraites de l'ouvrage que vient de publier M. A. J. Wauters, sur la peinture flamande.

Roger de la Pasture, dont la traduction flamande est Van der Weyden, nom sous lequel il s'illustra, naquit à Tournai en 1399 ou 1400. Il alla s'établir à Bruxelles, d'où sa femme était originaire, après 1432. Il avait érigé, avant son départ pour l'Italie en 1449, en modèle la *Descente de croix* qui fut son sujet de prédilection ; on peut en citer quatre, dont trois pour Louvain et une pour le musée de Madrid. Ce n'est qu'à sa rentrée à Bruxelles qu'il produisit de grands et importants travaux parmi lesquels on cite:

D'abord le Jugement dernier, polyptique que lui commanda en 1451-52, Nicolas Rolin, pour l'Hôtel-Dieu de Beaune, consacré en 1451 ;

Ensuite, le tryptique de la Nativité exécuté pour l'église de Middelbourg, inaugurée en 1460 (musée de Berlin);

Puis le tryptique de l'adoration des Mages (pinacothèque de Munich).

Roger hérita de Jean Van Eyck l'art de bien peindre. Sa couleur, sans égaler celle du maître sous le rapport de la finesse, en possède l'étonnante puissance. Son dessin est correct ; seulement dans le corps humain il a toujours exagéré la longueur ; les contours sont parfois raides et anguleux, ce qui ôte à ses œuvres ce charme qui a élevé Van Eyck (1), son maître et Memling son élève au pre-

(1) La plus grande partie de l'œuvre religieuse de Jean Van Eyck consiste en des représentations de la Vierge et de l'enfant Jésus, tantôt seuls, tantôt adorés par des donateurs, etc. Il faut citer, parmi ces Vierges : La Vierge et l'Enfant adorés par le chanoine Van der Pale

mier rang. Néanmoins il occupe, entre ces deux maîtres, une place brillante et forme avec eux la glorieuse trilogie des grands peintres flamands du XVᵉ siècle ; aucun peintre n'exerça, sur son époque, une influence aussi considérable.

Ses tableaux, pendant plus d'un demi-siècle, ont servi de modèles à tous ; aussi, est-ce par centaines, que l'on rencontre les copies et variantes des quatre sujets principaux dont il créa et popularisa la formule : *l'Adoration des Mages, le Crucifiement, la Descente de croix et le Jugement dernier.*

HISTORIQUE DE LA RESTAURATION DU RETABLE

Lorsque l'abbé Boudrot terminait sa notice sur le retable (1), la Commission administrative des hospices, préoccupée de la détérioration progressive de ce chef-d'œuvre, s'était mise à la recherche d'un moyen destiné à mettre un terme à ces dégradations. Dans cette circonstance, les conseils des visiteurs, et notamment ceux des artistes étaient loin de lui faire défaut, mais ils étaient tellement contradictoires que la Commission hésitait à prendre un parti sur un sujet aussi délicat. Sur ces entrefaites, les évènements de 1870 arrivèrent, et il ne fut plus question que d'emballer soigneusement le tableau et de le mettre en lieu sûr où il resta jusqu'en 1872. Il fut alors placé dans une salle spéciale appelée le musée, et monté sur un pivot afin de le mettre, a-t-on prétendu, à l'abri de toute cause de trépidation.

De nouvelles observations sur les dégradations incessantes qu'éprouvait le tableau ne tardèrent pas à surgir ; aussi la Commission n'a-t-elle pas cru devoir rester plus

---

Académie de Bruges). La petite Vierge et l'Enfant adorés par le chancelier Rolin (Musée du Louvre). L'agneau mystique (Musées de Bruxelles et de Berlin). Grand paysagiste ; il peignit aussi, en maître, le portrait : Arnoulfini et sa femme (Londres National Gallery). Le portrait de l'homme aux œillets (Berlin, Musée), etc.

(1) Feu l'abbé Boudrot, savant d'une grande modestie, était un observateur intelligent, et un travailleur infatigable. Sa mort, arrivée le 27 janvier 1880, a privé la Société d'histoire et d'archéologie de Beaune d'un membre qui avait l'estime de tous ses confrères.

longtemps dans l'indécision ; elle résolut donc d'en finir en s'adressant, dans le courant de janvier 1875, à M.Reiset, directeur des musées nationaux au Palais du Louvre,pour lui demander son avis sur ce qu'il convenait de faire. Cet honorable fonctionnaire répondit qu'il se mettait, avec plaisir, à la disposition de la Commission des hospices ; mais il demanda, afin de pouvoir l'examiner, l'envoi du tableau à Paris après, surtout, emballage préalable par son rentoileur du Louvre, M. Claude Chapuis.

La Commission,par une lettre du 11 février suivant, annonçait qu'elle ne pouvait se décider à envoyer le tableau complet;mais qu'elle en détachait le panneau extrême, celui représentant l'enfer, dont le revers porte un Saint-Antoine en grisaille. Ce panneau, emballé par M. Chapuis, arriva intact au Louvre, mais dans le courant d'août seulement.

Enfin, par une lettre du 25 septembre, M. Reiset, après avoir examiné le fragment précité du retable, formulait son opinion en ces termes :

« J'ai fait enlever le papier qui recouvrait les deux faces « de la peinture et voici quelle est la marche que je comp- « te suivre :

« Je ferai d'abord scier le panneau par le milieu dans « son épaisseur ; puis le côté représentant l'enfer sera en- « levé et transporté sur toile. Cela vaudra mieux que de « remettre la peinture sur un panneau neuf.

« Le Saint-Antoine en grisaille restera sur son panneau « qui sera parqueté avec soin . . . .

« Soyez assuré que j'emploierai pour votre beau retable « les hommes les plus habiles et les plus soigneux que j'ai « à ma disposition, MM. Briotet, peintre restaurateur, et « Chapuis rentoileur, et que j'y veillerai avec la même « sollicitude que s'il s'agissait d'un tableau du Louvre.»

La Commission administrative,représentée par M.Louis Cyrot, son vice-président, crut devoir, par une lettre du 9 octobre, demander à M. Reiset quelques explications portant sur les points suivants :

1° « Quels sont vos motifs pour préférer le transport « sur toile au transport sur un parquet neuf, abstraction « faite de la question d'économie ?

. . . .

« 2° Si le maintien de Saint-Antoine sur son panneau ne « doit en assurer la durée que pendant quelques années, « ne vaudrait-il pas mieux, dès à présent, en opérer aussi « le transport ? . . . .

3° « Ne serait-il pas possible de se borner, en ce mo- « ment, au travail de rentoilage, et d'ajourner la restaura- « ration complète? » . . . .

M. Reiset répondit à ces questions par une lettre très développée, dont nous ne reproduirons que les principaux passages :

Une fois la restauration faite, si l'on préserve le tableau du soleil et de l'humidité, si l'on maintient dans la pièce où il sera déposé une température aussi égale que possible, la conservation sera pour ainsi dire indéfinie.

Le travail de restauration ne sera pas long, mais les opérations d'enlevage demandent un temps considérable : il s'agit d'user le panneau par derrière, et d'enlever parcelle par parcelle, tout le bois, toute la préparation, en respectant la peinture.

On a depuis vingt ou trente ans, laissé tomber de nombreuses écailles qu'il eût été facile de sauver. Quand tous les travaux de consolidation seront terminés ; quand tous les repeints anciens et informes auront disparu ; quand tous les trous auront été remplis avec du mastic, le tableau ne sera pas dans un état présentable. Je ne me chargerais pas, du reste, de faire consolider la peinture, et de faire enlever les repeints. Je ferai faire, au contraire, la restauration aussi bien que possible, avec les moyens dont je puis disposer.

Ce qui importe, c'est de respecter la peinture du maître. Si je dirige ces travaux, la plus petite parcelle de la peinture originale sera respectée.

Il est grand temps de ne plus écouter les personnes, peut-être bien intentionnées, qui répètent à satiété à la Commission : Ne touchez pas au tableau !... Moi, je lui dirai : N'hésitez pas, car une fois les écailles tombées, le mal est irréparable.

Mon intention est de faire transporter sur toile les panneaux enlevés, parce que cela présente pour l'avenir beaucoup moins de danger, surtout lorsqu'il s'agit d'une surface considérable, car l'on aurait à redouter la dessiccation insuffisante des bois employés...

. . . .

Une modification qui doit-être adoptée, c'est de mettre à part et en face du panneau principal développé comme d'habitude, les quatre revers des volets, savoir : le portrait du chancelier, celui de sa femme, le St-Antoine et le St-Sébastien ; de cette façon, on jouirait toujours de la composition entière, sans avoir à faire tourner les volets, ce qui est un danger, car cela peut ébranler la peinture.

Si l'entreprise réussit, nul, à moins d'y mettre la main, ne s'apercevra d'une différence quelconque entre les panneaux transportés sur toile et ceux qui resteront sur bois. L'ensemble ne perdra absolument rien de son aspect primitif ; quant au St-Antoine, il me paraît bien tenir sur son fond. Si aucun accident n'arrive à la suite du sciage et du parquetage, il peut n'avoir pas besoin d'être enlevé, d'ici à vingt ou trente ans, ou plus longtemps peut-être : à quoi bon faire maintenant ce travail?..

Je crois avoir suffisamment et catégoriquement répondu aux diverses questions qui m'ont été posées. Mon seul but, en assumant cette lourde responsabilité, est de contribuer à sauver un bel ouvrage.

Seulement, je dois, en terminant, faire une déclaration qui ne surprendra pas sans doute la Commission : je ne commencerai l'opération que si l'on me dit que mes explications sont satisfaisantes et qu'elles ont été, par elle, *entièrement et unanimement* acceptées.

Par une lettre du 2 novembre suivant, la Commission administrative annonçait à M. Reiset qu'elle ne saurait trop se montrer reconnaissante de l'intérêt que lui inspire la restauration du retable, et que, à l'unanimité de ses six membres en exercice, elle adhère à toutes ses propositions et l'autorise, dès lors, à faire commencer le travail relatif au panneau qui lui a été adressé, dès qu'il le jugera convenable ; enfin elle décide, en outre, qu'une fois cette première opération terminée, on avisera à la restauration des autres panneaux aussi rapidement que le permettra l'état des finances de l'établissement.

M. Reiset, en réponse à cette lettre, annonçait à la date du 10 mai 1876, que la restauration du panneau à deux faces est complètement terminée et qu'elle a parfaitement réussi. La planche a été séparée, dit-il, en deux dans son

épaisseur et le panneau de St-Antoine, qui n'avait plus que trois millimètres d'épaisseur a dû être doublé d'un panneau en chêne bien sec et parqueté ; mais la peinture de l'enfer a pu être enlevée et transportée sur toile avec plein succès.

M. Reiset ajoutait, que les monstrueuses restaurations pratiquées sur ce tableau, il y a une cinquantaine d'années, ont disparu comme de la boue. Le peintre qui s'était permis d'affubler de robes brunes les ressuscités dans le milieu du retable, n'osant pas donner le même vêtement aux damnés, avait entouré et recouvert leur corps de flammes ; il n'avait guère laissé d'intactes et de visibles que les têtes. Enfin, que les corps nus ont reparu tels que le maître les avait faits. Les souffrances des damnés sont rendues avec une énergie extraordinaire et sans la moindre indécence.

La restauration des écailles a été faite avec une discrétion absolue et sans empiéter sur l'original. Le coloris a pris un éclat et une harmonie admirables. En résumé, M. Reiset est convaincu que ce fragment, tel qu'il est aujourd'hui, vaut dix fois ce qu'il valait avant sa restauration.

Le parqueteur Bouvard, le rentoileur Claude Chapuis, le restaurateur Briotet, ont, dit M. Reiset, rivalisé de soin et d'habileté. Ce digne directeur annonce, que tant qu'il sera au Louvre, il continuera avec plaisir, à diriger l'opération qu'il s'agisse soit de l'ensemble de l'œuvre, soit de simples fragments.

M. Reiset informe la Commission que les caisses contenant les autres panneaux du retable sont arrivées en bon état à Paris, le 12 janvier 1877, et que le travail de restauration sera commencé dès qu'il en aura reçu l'ordre.

Les petits panneaux qui représentent, d'un côté, les instruments de la passion, de l'autre, l'annonciation ont été entièrement terminés le 23 mai 1877. Ils ont été sciés dans leur épaisseur, redoublés et parquetés avec succès.

Les deux grands panneaux, celui où se trouve St-Jean-Baptiste et celui où l'on voit la duchesse de Bourgogne, ont été enlevés et l'opération a parfaitement réussi. Enfin, après avoir été nettoyées, les figures du bas du tableau sont redevenues toutes nues et très belles.

Le 26 mars 1878, la restauration du retable était à peu près terminée ; toutes les figures des damnés et des bien-

heureux sont nues et très belles; aussi ne reste-t-il aucune trace des affreux barbouillages, dont on les avait affublés.

Enfin, les panneaux transportés sur toile sont au nombre de six, savoir :

Le panneau dit de la Vierge, à droite du panneau central;
Les trois panneaux, du côté gauche, dit de l'enfer ;
Le panneau de St-Sébastien en grisaille ;
Enfin le panneau représentant Guigone de Salins.

Les neuf autres panneaux du retable sont restés sur bois.

Le même jour 26 mars, M. Reiset demande si la Commission des hospices a l'intention de laisser le tableau au Louvre au moment de l'exposition universelle; la Commission y ayant consenti, M. le Ministre des Beaux-Arts a accordé cette autorisation. Ainsi, il a été décidé, le 9 avril, que le retable serait exposé dans l'une des salles du Louvre : c'est, en effet, ce qui a eu lieu. Ce bel ensemble s'est, du reste, montré au public avec tous ses avantages dans une salle spéciale ; aussi a-t-il eu tout le succès prévu par les restaurateurs.

M. Reiset a bien voulu, une fois l'œuvre achevée, donner de nouveaux conseils à la Commission administrative en ce qui concerne la conservation du retable. Voici, ci-après, quelles sont ses recommandations.

« Il conviendra de prendre toutes les précautions indi-
« quées par l'expérience ; de surveiller exactement la for-
« mation des écailles et de prendre, au fur et à mesure
« qu'elles paraîtront, les soins nécessaires, en ayant pour
« règle fixe et absolue de ne faire, chaque fois, *que ce qui*
« *est strictement nécessaire*. De cette façon, vous et vos suc-
« cesseurs, vous conserverez indéfiniment ce chef-d'œu-
« vre.

« Mais cependant, soyez bien convaincus qu'avant un
« demi-siècle il faudra y toucher plus d'une fois, soit dans
« les parties enlevées, soit dans celles laissées sur leur
« panneau primitif. »

La longueur totale du tableau est de	5,60
savoir : panneau central,	1,10
Quatre panneaux de 0,85 chacun, ci	3,40
Deux panneaux extrêmes de 0,55 chacun,	1,10
Longueur pareille	5,60

La hauteur du panneau central est de 2 m. 15 ; celle des six autres panneaux est de 1 m. 35. Les deux petits panneaux. contigus au panneau central, ont 0,57 de largeur chacun et 0, 80 de hauteur.

MM. Briotet et Chapuis ont réclamé, dans le courant de juin 1878, le montant des sommes qui leur étaient dues. M. Reiset ayant, par délicatesse, refusé des honoraires, la Commission administrative,en reconnaissance de sa bonne et intelligente direction, de son extrême bienveillance et de ses excellents conseils, lui a offert un panier de cinquante bouteilles des vins fins des hospices. M. Reiset a accusé réception de cet envoi en ces termes :

« Je vous remercie de l'envoi du panier de vins fins que « vous m'annoncez si gracieusement. Malheureusement « ma santé m'interdit ces sortes de jouissances ; mais je ferai « boire vos vins si renommés à mes amis qui les dégusteront à la santé de votre beau retable. »

La dépense totale faite pour la restauration complète du retable s'élève à la somme totale de quinze mille sept cent quatre-vingt-dix francs, onze centimes,

Savoir :

M. Briotet, peintre restaurateur du tableau, vernissage compris	10,290,00
M. Chapuis rentoileur	4,742,50
Transport du tableau, aller et retour, y compris l'assurance	322,70
Izembart, emballage et ouvrages divers	110,96
Berthier, photographe	260,00
Cochey, idem	30,60
Transport de 50 bouteilles de bon vin	33,35
Dépense totale	15,790,11

A sa rentrée à l'Hôtel-Dieu,qui s'est effectuée sur la fin du mois d'août 1878, le retable fut replacé dans la salle dite du musée ; il fait,depuis cette époque,l'admiration de ses nombreux visiteurs ; car, il faut le dire, sa restauration confiée à des artistes habiles et consciencieux,ne laisse absolument rien à désirer. Malheureusement, il était placé obliquement et, de plus, exposé trop souvent aux ardeurs du soleil ; aussi la Commission administrative a-t-elle fait

disposer, en 1883, une autre salle contiguë à celle du musée qui ne reçoit la lumière que par son plafond ouvert et vitré, salle qui a d'ailleurs une longueur un peu supérieure, et qui a permis enfin de mettre les deux parties de ce chef-d'œuvre parallèlement aux murs en avant desquels il est placé, avantage qu'il n'avait pu avoir jusqu'alors.

Bien que l'on exige, depuis le 1er juin 1880, un droit d'entrée de 0,50 centimes par personne, le nombre des visiteurs est, en moyenne, de 1300 par an, non compris ceux du dimanche qui entrent gratuitement et dont le nombre ne s'élève pas à moins de 300, soit, en tout, 1600 visiteurs dans le cours d'une année.



LE JUGEMENT DERNIER

TRIPTYQUE DE L'ÉGLISE S[te]-MARIE DE DANTZIG (1)

ASPECT RELIGIEUX DU TABLEAU

Dans la partie supérieure du panneau central, N. S. est assis sur un arc-en-ciel; les pieds nus reposent sur le globe terrestre : de sa tête et de la partie supérieure de son corps éclatent des rayons lumineux. Les deux doigts ouverts de la main droite élevée indiquent le paradis ; la main gauche est baissée et indique les réprouvés. Il est enveloppé dans un manteau de pourpre qui laisse à découvert le cou, la poitrine, les bras et les pieds. Les stigmates et la plaie du côté gauche sont visibles. A droite et à gauche de la tête du Sauveur se trouvent, sur un fond d'or, le lis blanc et le glaive.

A droite et à gauche de N. S. sont représentés ses douze disciples assis avec lui sur les nuées célestes et formant un demi cercle ouvert devant.

A droite et à gauche du Christ et devant le groupe des apôtres, on voit la Vierge Marie et S[t]-Jean-Baptiste, tous les deux agenouillés sur des nuages flottants et entourés de l'auréole de la sainteté. Marie est enveloppée d'un large manteau bleu foncé à travers lequel elle tend ses mains jointes et suppliantes vers le Sauveur, un voile couvre sa tête.

---

(1) Ce tableau a été donné à l'église S[te]-Marie en 1473; ce fait est incontestable. L'Empereur Napoléon s'en empara et le fit placer au Louvre. Enfin, il revint à Dantzig le 16 décembre 1816; son retour fut célébré le 12 janvier 1817 par un service spécial dans cette église.

St-Jean-Baptiste a une tunique recouverte de poils, retenue par une courroie et qui arrive jusqu'à ses genoux. Un large manteau le couvre en partie : il a les mains élevées et une attitude suppliante.

A droite et à gauche, au-dessus des apôtres, planent sur un fond d'or trois anges portant les instruments de la passion ; au-dessous du même groupe trois autres anges sonnent de la trompette.

Au milieu du tableau un vaste cimetière borné dans le fond par la mer orageuse ; les morts sortent de leurs tombes, partagés entre la crainte et l'espoir, éblouis par la lumière et les mains élevées ; leur attention ne paraît éveillée que par un seul personnage, c'est la forme gigantesque de St-Michel qui se trouve sur une petite hauteur : il est couvert d'une cuirasse d'or ; ses deux ailes sont parées de plumes de paon. Un manteau de pourpre, brodé d'or et de pierres précieuses, attaché au cou par un superbe camée, tombe sur ses épaules et laisse apercevoir cependant ses formes élégantes et gracieuses. Sa tête bouclée est ornée d'un cercle d'or auquel est suspendue une croix tombant sur son front ; ses traits juvéniles et angéliques sont empreints de gravité et de douceur. Sa main gauche tient la balance ; le bassin de droite penche sous le poids des bonnes œuvres de l'élu qui est agenouillé et qui élève ses mains en signe d'action de grâces. L'ange qui tient dans sa droite une croix richement ornée lui touche la tête; ce signe atteint le ressuscité du bassin gauche qui, trouvé trop léger, tombe entre les mains des puissances infernales et résiste en vain.

A droite de l'archange, une forme diabolique, aux ailes de papillon, cherche à s'emparer d'un ressuscité ; mais son ange gardien le tient d'une main ferme et repousse le démon : la balance n'a pas encore décidé.

Dans le premier plan, un vieillard enveloppé de son linceul lève ses mains vers l'archange ; à côté, une femme, à moitié masquée par le drap mortuaire, dirige sur St-Michel un regard effaré. Plus loin, une jeune mère, assise sur la pierre tumulaire et les yeux baissés, se tord les mains dans sa douleur pendant que, dans son voisinage, une tombe s'entr'ouvre pour donner passage à un homme qui abrite de la main ses yeux éblouis, les dirige anxieuse-

ment vers le ciel : près de l'abîme infernal une jeune fille regarde autour d'elle d'un air stupéfait.

L'enfer se manifeste par des roches noires et escarpées, par des flammes rougeâtres et pétillantes. Les démons, sous des formes horribles, précipitent dans les flammes les réprouvés qui, remplis de terreur, se tordent les mains de désespoir ; l'un se déchire le visage, l'autre s'arrache les cheveux, un troisième essaie un masque d'hypocrisie et joint ses mains inutilement.

Toutes les races sont représentées ; ici, nègre, mongol, juif, habitants du nord et du sud... on ne se lasse pas de regarder ce tableau où chaque jour on découvre des points de vue nouveaux auquel le peintre n'a peut être pas songé.

A droite la vue est plus consolante ; les élus, malgré l'expression de paix qui règne dans leurs traits, semblent émus de compassion pour les réprouvés.

Dans le panneau du milieu on remarque un homme barbu et à côté de lui, une femme avec de longs cheveux d'un blond doré ; deux formes nobles et élégantes représtant Adam et Eve, dont la présence est conforme à la tradition et aux règles de l'ancienne école byzantine.

Les élus, environnés d'une lumière éclatante, se promènent sur un frais et vert gazon parsemé de lis, de violettes, de pavots et d'autres fleurs symboliques ; puis ils gravissent un escalier de cristal sur lequel gisent des coraux, des rubis, des perles précieuses. Pierre, le portier du ciel, vêtu d'une robe jaune, leur souhaite la bienvenue ; il tend la main droite à un vieillard qui s'agenouille respectueusement pendant qu'un ange, qui, du côté opposé, attend les hôtes célestes, pose sa main sur l'épaule d'un autre homme. Les élus gravissent, en priant, les degrés transparents et sont introduits par quatre autres anges revêtus de leur robe nuptiale. Sept prêtres, dont un Pape et un évêque, tous recouverts de leurs ornements sacerdotaux, franchissent également le portail céleste.

Les balustrades, les créneaux de la superbe porte du ciel sont animés par les anges chantant et jouant de leurs instruments ; l'un d'eux parsème de fleurs le chemin des élus.

POINT DE VUE ARTISTIQUE DU TABLEAU

Bien qu'aux premiers regards jetés sur la peinture on reconnût immédiatement qu'elle sortait de l'école flamande, il n'est pas facile, néanmoins, de nommer l'auteur du tableau.

Bitcher, dans son registre de la paroisse daté de 1616, indique ce qui suit : « La précieuse peinture nommée, le jugement dernier fut exécutée dans le Brabant en 1367 par « Johann et Jorès Von Eichen et devait être transportée « à Rome par mer ; cependant le navire qui portait ce « chef-d'œuvre fut pris par le pirate Benèche et conduit à « Dantzig. On fit don du tableau à l'Eglise Ste-Marie. »

Mais bientôt on confronta notre peinture avec celle des frères Van Eyck et l'on vit clairement qu'elle n'était pas une œuvre de ces grands maîtres.

Telle est aussi l'appréciation du Docteur Waagen, directeur du musée royal de Berlin.

M. le Docteur Ernest Foerster, grand connaisseur en peinture, membre correspondant de la Société des Sciences et des Beaux-Arts de Berlin, donne en 1865 d'intéressants détails sur la découverte qu'il a faite pendant son voyage historique des Beaux-Arts en France et dans les Pays Bas. « La plus grande et la plus agréable surprise, » dit-il, « m'a été réservée à Beaune, nom peut-être plus connu des amateurs du noble vin de Bourgogne que des amis des Beaux-Arts; c'est à l'hôpital de cette ville que se trouve un tableau de Royer Van der Weyden, et au premier regard jeté sur cette peinture, j'ai reconnu le maître de celle de Dantzig ; je ne comprends pas les yeux de ceux qui ayant vu les deux tableaux n'ont pas reconnu le même auteur. »

Ainsi nos doutes ne sont encore pas résolus d'une manière satisfaisante; espérons que les archives belges, que les savants se proposent de parcourir, renfermeront un document relatif à notre trésor artistique.

Tous les connaisseurs en ouvrages d'art s'accordent à classer notre tableau parmi les chefs-d'œuvre de la peinture : la composition, le dessin, l'heureux arrangement des

groupes et l'exécution donnent au peintre une des premières places parmi les artistes les plus distingués qui aient jamais existé.



LE JUGEMENT DERNIER

TRIPTYQUE DE PHILIPPE-LE-BEAU ET DE JEANNE DE CASTILLE SON ÉPOUSE

Le panneau central de ce tryptique est à Anvers; il représente le jugement dernier dans le style pur gothique. Le juge divin, portant les plaies de la passion,est assis sur l'arc-en-ciel, ses pieds reposent sur le globe terrestre; de la main droite, il bénit les justes , au-dessus d'elle, une tige de lis avec sa fleur, emblème de la rédemption ; de la main gauche,il repousse les damnés ; au-dessous d'elle,un glaive, figure de la justice. Il a pour assesseurs les douze apôtres auxquels il a dit : *Et vous, vous jugerez les tribus d'Israël*: ils sont placés en demi-cercle dans l'ordre dit: Canon de la messe, ce qui permet de les reconnaître. Aux extrémités du demi-cercle se trouvent les intercesseurs, à droite la Sainte-Vierge, emblême de l'innocence et à gauche Saint-Jean-Baptiste qui prêcha la pénitence : innocence où pénitence ! Voilà les seules voies qui conduisent à la béatitude céleste. Ce panneau a,dans l'exécution des détails, des traits de ressemblance et d'analogie frappants avec les célèbres « Jugement dernier » de Dantzig et de Beaune.

Les volets représentant Philippe-le-Beau et Jeanne de Castille sont au musée de tableaux anciens à Bruxelles : H. 1 m. 30, L. 0 m. 53.

Philippe porte l'âge de 18 à 20 ans,âge approximatif qu'il avait à l'époque de son mariage. En grand apparat, il a l'air mélancolique et grave ; d'une main il tient le glaive levé, figurant l'exercice de la justice et l'emploi de la main

forte; de l'autre main il fait un geste signifiant conseil, délibération; il est placé sous les murs de son castel.

De son côté, Jeanne se trouve au bas d'un terrain montant surmonté de son castel. Et cela nous rappelle que le nom de Castille fut donné à son pays au temps où cette contrée était hérissée de castels, qu'y construisirent, sur des hauteurs, les seigneurs chrétiens pour se défendre contre les incursions des Maures.

L'union de Philippe avec Jeanne fut bénie vers la fin de 1496.

On ne possède aucun document ancien indiquant les artistes qui exécutèrent ce triptyque.

Parmi les monuments aujourd'hui debout et qui doivent être rapportés à l'évènement remarquable du mariage de Philippe-le-Beau avec Jeanne, fille du roi d'Aragon et de Castille, il faut citer la chapelle de Bourgogne à Anvers; le triptyque de Zierikzée et le triptyque du mariage de Saint-Joseph avec la Vierge Marie à Lierre, où l'union matrimoniale fut bénie, vers la fin de 1496.

On ne possède aucun document ancien indiquant les artistes qui exécutèrent ces œuvres, ni les personnages qui les ordonnèrent. Toutefois, on arrive à reconnaître ces derniers à des indices sûrs et concluants quand on soumet les monuments à un examen archéologique et iconographique.

Ainsi la chapelle de Bourgogne portant le millésime de 1497 est ornée de peintures murales et de verrières représentant Philippe et Jeanne avec leurs armoiries. Dans le même temps vivait à Zierikzée, alors port de mer important, un grand dignitaire et ami de la cour, Jacques Van Cats, conseiller et chambellan de Philippe. Ce personnage n'a-t-il pas voulu inaugurer son administration en élevant un hommage à son gracieux seigneur le souverain justicier du pays? Ce qui est certain, c'est que c'était une coutume générale dans nos pays catholiques, Pays-Bas à cette époque, de placer dans le tribunal un jugement dernier. A côté de cette image de la justice divine, nous trouvons placée celle de la justice humaine dans le chef ou souverain.

Salmon nous apprend que le triptyque en 1754 se trouvait placé dans la chambre du conseil de l'Hôtel-de-Ville de Zierikzée, voisine de la salle ou siégeait la section ci-

vile du tribunal. Depuis Jacques Van Cats, la ville avait beaucoup décliné et la masse de la population avait passé au culte protestant. Or, ce culte n'admet pas les images religieuses; on comprend, dès lors, que le tableau ait été déplacé d'une salle où il avait le sens d'une image religieuse à une autre salle où il ne fut qu'une antiquité.

Il est de notoriété publique qu'après une visite que Louis Bonaparte, roi catholique de la Hollande, fit en 1809, le triptyque passa de l'Hôtel-de-ville à la chapelle des catholiques. Des marchands d'Anvers l'achetèrent à cette chapelle vers 1850 et le brocantèrent en Belgique où il fut désagrégé dans ses panneaux et dépouillé de son caractère historique.



NOTICE

SUR LES RETABLES DE BEAUNE, DE DANTZIG ET D'ANVERS

Quels peuvent être les auteurs des différents panneaux composant le tryptique ? A cette question épineuse, je m'abstiendrai de répondre, ne voulant risquer aucune supposition ou attribution qui n'ait un bon fondement. Mais je rendrai sommairement compte d'un examen minutieux que je fis pendant deux jours du retable dit : le Jugement dernier de Beaune, et cela après sa récente restauration au Louvre à Paris. J'avais sous les yeux les photographies respectives de mon panneau et du célèbre jugement dernier de Dantzig.

Dans les trois tableaux, on observe des traits de ressemblance et d'analogie frappants. Le Christ porte le même manteau ; mêmes couleurs, nuances et plis. La figure du Christ, la richesse et le fini de l'agrafe de son manteau seuls diffèrent. Les figures à Beaune ont le double, celles à Dantzig le triple à peu près des figures de mon panneau. Les nuages environnant le tribunal céleste à Beaune et chez moi sont rudimentaires, uniformément et négligemment ondulés, sans transparence et ressemblent plutôt à du marbre. Ils sont de la même convention à Dantzig, mais faits avec plus de soin. L'arc-en-ciel n'a que trois couleurs, les mêmes sur les deux premiers tableaux. Ce n'est pas un corps éthéré, mais opaque et solide. Il en paraît, d'après la photographie, être de même à Dantzig. Sur les trois tableaux, le globe terrestre sous les pieds du Christ est en métal luisant où se reflètent les couleurs des objets environnants. Le nu des corps ressuscités est simple, primitif et ombré de la même manière ; les mêmes

jambes longues et sveltes, la même anatomie à Beaune et chez moi. Le nu n'est guère le fort des gothiques, qui ne le peignirent que dans quelques rares sujets. Enfin les parties faibles et les parties fortes sont les mêmes dans les trois tableaux. Mais ceci n'est pas concluant.

Devant un jugement dernier de nos gothiques, on entend souvent faire cette observation : ceci (les figures nues des ressuscités — représentant dans l'esprit du peintre : *la terre*) ceci n'est pas fait par le même qui peignit ces autres admirables figures (le Christ et son tribunal — représentant : *le ciel*). Et cette autre observation : toutes les figures de ce groupe se ressemblent comme frères et sœurs, les anciens, sans doute, n'avaient qu'un modèle. Erreur, ce sont les élus et le peintre traduit en peinture ces paroles de l'évangéliste : être frères et sœurs, c'est la béatitude. Et qui sont ces douze personnes qu'on voit dans tout jugement dernier gothique ? Les apôtres auxquels le Christ a dit : et vous, vous jugerez les tribus d'Israël. Et cette fleur de lis ? C'est l'emblème de la Rédemption. Et ce glaive ? L'emblême de la Justice. Et cette Ste-Vierge et ce Jean-Baptiste qui prêcha dans le désert ? Ce sont les intercesseurs, la pénitence et les œuvres de miséricorde qui obtiennent miséricorde et le paradis.

A Beaune et chez moi tous les soins sont donnés aux parties formant la région céleste. A Dantzig, la région terrestre est exécutée avec un développement, une richesse d'imagination et de sentiment qui rejettent la partie céleste au second plan. On demeure saisi. C'est une peinture de Dante.

Sauf le choix des types et l'expression des figures, la richesse des détails et leur plus ou moins de fini; à part aussi le développement du sujet et les modifications dans l'ordonnance que comportent les différentes formes et dimensions des panneaux, le Christ et sa cour de justice, dans les trois tableaux, découlent d'une même source.

Je ne comprends pas, dit le docteur Foerster, qui fit un voyage artistique en 1865, je ne comprends pas l'organisme visuel de ceux qui ont vu les tableaux de Dantzig et de Beaune et ne reconnaissent pas, dans les deux, le même maître.

Faut-il conclure de ce qui précède que les trois « juge-

ment dernier » ont une commune parenté ? Ce serait téméraire, surtout s'il faut admettre, comme on l'a prétendu, que le tableau de Dantzig à lui seul, n'a pu se faire en moins de vingt ans, par un artiste travaillant assidûment. Ce tableau, beaucoup visité et étudié en Allemagne, a été attribué successivement à tous les grands peintres de la vieille école flamande. Celui de Beaune, moins visité, passe à tort ou à raison pour un Roger Van der Weyden, attribution qui lui a été contestée.

Une chose est certaine : les trois tableaux sont de la même époque, de la même école et sortent peut-être du même atelier. Roger Van der Weyden et avant lui les Van Eyck, avaient-ils eu un grand atelier où se formèrent et travaillèrent en commun les artistes de leur temps et d'où sont sortis ces retables et ces œuvres d'inépuisable patience ? N'étant pas le travail d'un seul, aucun ne se les attribua, le monogramme ne s'introduisant qu'à l'époque ou les artistes travaillèrent séparément. N'est-ce pas à cela qu'il faut attribuer chez les anciens ce manque d'originalité, cette fidélité à la tradition et cet esprit d'imitation qui déconcertent les investigateurs et déroutent ceux qui remontent à la paternité des tableaux gothiques ?

L'école gothique flamande est un livre déchiré par les iconoclastes et la Renaissance. Plus de pages sont perdues que conservées. On en retrouvera encore quelques-unes, mais le volume sera éternellement incomplet.

Le tableau de Dantzig fut restauré trois fois, celui de Beaune le fut récemment.

TABLE DES MATIÈRES

BEAUNE. — IMPRIMERIE ARTHUR BATAULT.


DEVIERA
A-B



Beaune — Imp. Arth. Batault.